

Roma abrasada de Lope de Vega y la tragedia áurea

Lope de Vega's Roma abrasada and the early modern tragedy

JUAN MATAS CABALLERO

Departamento de Filología Hispánica y Clásica.
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de León
Campus de Vegazana. León, 24071
juan.matas.caballero@unileon.es

RECIBIDO: 12 DE SEPTIEMBRE DE 2013
ACEPTACIÓN DEFINITIVA: 16 DE DICIEMBRE DE 2013

Resumen: En este trabajo se estudia la controvertida cuestión del género trágico de *Roma abrasada* de Lope de Vega. Atendiendo al contexto de la primera obra a la que el propio Lope llamó “tragedia”, se relaciona *Roma abrasada* con la herencia de la tragedia de finales del siglo XVI para examinar en qué aspectos sigue su estela y en cuáles se distancia, quizá por la perspectiva de la *comedia nueva*, iniciando –aunque todavía de forma muy deficiente– la trayectoria que culminaría en su “tragedia española”.

Palabras clave: Siglo de Oro. Género dramático. Lope de Vega. Tragedia. Historia. Roma.

Abstract: This paper deals with the controversial inclusion of Lope de Vega's *Roma abrasada* in the genre of tragedy. Paying attention to the context of the first play which Lope himself referred to as a “tragedy”, *Roma abrasada* is set against the tradition of the late 16th century tragedy in order to study how it follows it and how –maybe due to the new perspective of the *comedia nueva*– it deviates from it, opening (althouh quite imperfectly) the way for what would eventually become the “tragedia española”.

Keywords: Golden Age. Dramatic Genre. Lope de Vega. Tragedy. History. Rome.

Roma abrasada de Lope de Vega no es, sin duda, una de las mejores obras dramáticas del Fénix, pero quizá no sea tampoco merecedora de permanecer en el limbo del olvido que padece, ya que aún no ha sido editada críticamente y, a mi juicio, tampoco ha recibido la debida atención, por una parte, por la escasez de estudios que ha suscitado y, por otra, por su negativa recepción crítica, que, en el fondo, puede ser lógicamente la causa de su pertinaz relegación sufrida hasta nuestros días.

Quizá el juicio más severo que recibió la *Roma abrasada* de Lope fuera el de don Marcelino Menéndez y Pelayo, para quien la obra tiene una “irregular y monstruosa estructura, sin ningún enlace interno entre sus escenas” (297), que se suceden de forma vertiginosa. La acerba crítica del erudito santanderino se dirigía también contra lo que, a su juicio, no es sino una obra que fracasa en su esencia genérica, en su carácter trágico, pues la considera una “pieza de teatro de muñecos”, en la que

Lope parece burlarse del asunto, amontonando con el mayor desorden los más complicados y heterogéneos incidentes, y mezclando en abigarrado tropel los personajes más disímiles, resultando de todo ello una especie de mascarada poética, que, con ser tan absurda, divierte por lo que tiene de parodia. La rapidez desaforada de la acción, y la mezcolanza de costumbres antiguas y modernas, contribuyen al efecto cómico de ésta, que, con llamarse tragedia, es una de las cosas menos trágicas del mundo, a pesar de los horrores que en ella se acumulan. Hasta las pretensiones incestuosas de Agripina se expresan sin el menor rebozo y con la franqueza más bárbara a que haya osado ningún teatro. (297-98)

Afortunadamente, la crítica posterior no ha seguido esta senda de los prejuicios ideológicos y morales que consiguen nublar una perspectiva más rigurosa y objetiva. Si bien no se ha llegado a realizar todavía un estudio exhaustivo y profundo, las escasas valoraciones existentes sobre *Roma abrasada* no han sido tan peyorativas, a excepción de la de Rodríguez Baltanás, quien recientemente optó por revitalizar las palabras del erudito santanderino al subrayar que la obra es “un relato histórico dramatizado”, un producto de “nivel paraliterario, urdido como pieza *de pane lucrando*, a la que es imposible tomar en serio como tragedia” (204).

De un modo mucho más neutro, la mayor parte de los lopistas se ha limitado sencillamente a mencionar la obra del Fénix con el ánimo de clasificarla

en su corpus dramático atendiendo a su condición cronológica, genérica o temática. A pesar de ser un trabajo publicado hace casi ochenta años, el extenso artículo que Wilhem Ruser dedicó a *Roma abrasada* sigue siendo el estudio de referencia de la obra, pues en él se abordan importantes aspectos de la pieza (fuentes, personajes, temas, estilo, métrica etc.). Posteriormente, en 1935, Tarrancón y García publicó un artículo centrado en el estudio de las fuentes históricas utilizadas por Lope para la composición de su obra. No hace muchos años, Blüher prestó atención a la *Roma abrasada* en dos estudios: en el primero (1983), publicado en su monumental *Séneca en España*, anota obviamente la posible huella del trágico latino en la pieza; y en el segundo (1986) reflexiona sobre el carácter trágico de la obra y su herencia senequiana. La revisión crítica de la obra de Lope parece cerrarse con el artículo de Artigas en el que se ofrece una, cuando menos, extravagante interpretación sociopolítica de la pieza, concebida a su juicio como una estrategia para criticar la sociedad y política de su tiempo.

Así pues, resulta evidente que *Roma abrasada* ha sido una de las obras de Lope que menor atención crítica ha tenido y que, por lo tanto, es necesario empezar por su edición y continuar con su estudio a la luz de las esclarecedoras aportaciones que ha recibido el teatro de Lope en los últimos decenios. De momento, en estas páginas me parece oportuno reflexionar sobre una de las cuestiones que ha resultado más controvertida para la crítica, la del género trágico, atendiendo al contexto histórico de la obra, es decir, al entorno cronológico de su creación que, según Morley y Bruerton, debió de ser compuesta entre 1594 y 1603, y más probablemente en los años 1598-1600.¹ La publicación de *Roma abrasada* fue, sin embargo, muy posterior, pues Lope la incluyó en la *Parte XX* de sus comedias, en 1625, donde apareció dedicada al cronista de Felipe IV Gil González de Ávila. Curiosamente, esta *Parte XX* reunió doce piezas que tenían dos nexos de unión, la tragedia y la historia, que –como señaló Florence D’Artois (2008, 292)– debió de ser una de las preocupaciones de Lope en aquellos años (1625-1627).²

ROMA ABRASADA, UNA TRAGEDIA

Más de cuarenta y cinco piezas teatrales constituiría el corpus de tragedias que Lope compuso a lo largo de su trayectoria. Parece lógico pensar que el mismo Lope afirmara su voluntad de diferenciarlas del conjunto de su producción dramática al denominarlas tragedias o tragicomedias.³ En el periodo

1593-1603, Lope escribió once tragedias o tragicomedias (D'Artois 2012, 97), entre las que se encuentra *Roma abrasada*, que denominó “tragedia” como a *La inocente sangre* (1604-1608); mientras que las otras nueve piezas recibieron el sobrenombre de “tragicomedias”. Así, entre los ejemplos cercanos a nuestra obra Lope llamó “comedias” a la mayoría de sus dramas históricos, como *La vida y muerte del rey Bamba* (1597-1598), *La Imperial de Otón* (1597), *El primer rey de Castilla* (1598-1603); y “tragicomedias” a otros dramas “historiales”, como *El rey sin reino* (1599-1612) y *El último godo* (1599-1603). Por otra parte, en *Adonis* y *Venus*, si el título dice “tragedia”, en la despedida aparece el término “tragicomedia”. Hay una serie de piezas que –como dijo Profeti (2012, 68)– Lope identifica como “tragicomedias” (*Lo fingido verdadero*, *La desdichada Estefanía*, *El duque de Viseo*), o bien como “comedias” (*Quien más no puede*, *El Mayordomo de la duquesa de Amalfi*, *El Hamete de Toledo*, *La Ingratitud vengada*), pero que en la despedida llama “tragedias”. No obstante, según Profeti, “tragicomedia” es el término favorito del Fénix, pues su uso se repite en un gran espacio de tiempo: desde 1595 hasta 1626, se aplica a piezas con temas variados y tiende a subrayar el desenlace trágico.⁴

De todo su corpus dramático Lope de Vega aplicó el término “tragedia” tan sólo a cinco piezas, entre las que figura *Roma abrasada*, más *La inocente sangre* (1604-1608), *La bella Aurora* (1620-1625), *El marido más firme* (1620-1621) y *El castigo sin venganza* (1631); un exiguo conjunto de obras que tal vez indique que Lope diferenciaba estas tragedias de sus comedias. Desde el momento en que Lope llamó “tragedia” a su *Roma abrasada* parecía tener conciencia de haber escrito una obra distinta a sus anteriores comedias; la diferencia se sustentaba en el uso de motivos y figuras que tradicionalmente estaban asociados a la tragedia (D'Artois 2009). Las pruebas de que los poetas escribían tragedias de forma consciente se hallan en la elección de ciertos temas preferidos por los trágicos del siglo XVI, y en el empleo de procedimientos y técnicas considerados tradicionalmente trágicos, como los presagios o vaticinios, signos aciagos de la naturaleza (Blanco 1998). Como había señalado Antonucci (150), en este modelo de tragedia confluyen una serie de elementos derivados fundamentalmente del concepto medieval de tragedia que habían sido recuperados por los trágicos filipinos: materia épica e histórica, protagonistas nobles, hechos sangrientos y luctuosos representados en escena, estilo elevado, recurrencia a los sueños, presagios o señales ominosas, mudanzas de fortuna, final desgraciado etc., que, en líneas generales, aparecen en la *Roma abrasada*.

Por otra parte, el modelo genérico de tragedia no era concebido por los poetas del Siglo de Oro como algo abstracto e invariable que venía prefijado por los teóricos de la antigüedad clásica o por los renacentistas italianos o manieristas españoles a los que ellos sometían sus habilidades teatrales. En el ámbito de la teoría poética dramática las dos obras más próximas a la escritura de *Roma abrasada*, la *Philosophia antigua poetica* (1596) y el *Cisne de Apolo* (1602), lejos de elaborar una teoría dramática inspirada en la práctica teatral de su tiempo, parecían aceptar tácitamente el pensamiento dramático de los antiguos clásicos.⁵ Pero al margen de su conceptualización teórica, en la primera década del siglo XVII parecía evidente “la conciencia de un género llamado tragedia claramente opuesto a la comedia”, como afirmó Blanco (1998, 43). El gusto por la tragedia, aunque con un fervor mucho más reducido que en las dos últimas décadas del XVI, continuó expresándose en las tablas y en las prensas, como se evidencia en no pocas obras, que, aunque no lleven incorporado el término “tragedia”, no pueden ser consideradas de forma distinta. Cristóbal de Virués publicó en 1609 sus *Obras trágicas y líricas*, piezas que denomina *Tragedias*, y el mismo Lope —como hemos visto— utilizaba los términos de “comedia” y “tragedia” para denominar sus piezas, y reservó el segundo para algunas de sus obras, entre ellas la *Roma abrasada*.

Aparte de las peyorativas opiniones de Menéndez y Pelayo y Rodríguez Baltanás sobre el género de *Roma abrasada*, Blüher la consideraba “una *tragedia nueva* en tres actos de tipo barroco y de estructura épica que, en esencia, no ofrece más que una variante ‘trágica’ de los dramas históricos (llamados ‘tragicomedias’ o ‘comedias’) inspirados en crónicas y romances” (1986, 250). En cualquier caso, lo que resulta evidente es que Lope diferenciaba claramente en el ámbito de la composición de la comedia una modalidad o subgénero teatral, la tragedia o tragicomedia, que mostraba características específicas. En gran medida, Lope había heredado el gusto y la práctica de la tragedia de los poetas que le precedieron generacionalmente, los trágicos filipinos, y de forma especial los valencianos, pues no se puede olvidar que Lope, durante su destierro, estuvo viviendo en Valencia y allí debió de ver los espectáculos trágicos de Cristóbal de Virués;⁶ y en esos años pudo leer la *Primera parte de las comedias y tragedias* de Juan de la Cueva, que se habían publicado por primera vez en 1583, y se reeditaron cinco años más tarde (Matas 1997, 12-13). Así pues, parece evidente que Lope aprendió de forma directa, de la contemplación y lectura, de los trágicos filipinos las claves de la tragedia, unas convenciones que hizo propias y que, sin duda, fue moldeando de acuerdo con

sus intereses dramáticos, que ya estaban claramente encaminados hacia lo que culminaría con el nombre de *comedia nueva* que buscaba de forma enfática la conexión y el gusto de un nuevo público en un tiempo nuevo, presidido por la gobernanza de Felipe III y el duque de Lerma.

A través de los trágicos filipinos, de forma indirecta, Lope pudo recibir en su *Roma abrasada* el influjo de las tragedias de Séneca,⁷ con las que parecía compartir –como señaló Blüher– algunas características: “La denominación de ‘tragedia’, la elección de un tirano como personaje principal, la acumulación de crueldades, la acción de un destino irrevocable, fijado por las estrellas, y el empleo de sombrías predicciones” (1986, 245). Blüher excluye el recurso directo de Lope a las tragedias de Séneca; de hecho, no hay ningún eco de la tragedia neosenequiana *Octavia* (impresa junto a las tragedias de Séneca), cuyo tema es parecido al de la *Roma abrasada* y cuyos personajes principales, a excepción de Octavia, son comunes (Nerón, Séneca, Pópea y Agripina). Pero ni en la *Roma abrasada* ni en otras obras anteriores de Lope se pueden hallar indicios seguros de que el Fénix consultara directamente las tragedias de Séneca. La referencia en el *Arte nuevo* a la mezcla de lo trágico y lo cómico, y la mención explícita de Séneca, tampoco pasan de ser simples y tópicas referencias aplicadas al que era considerado el autor trágico por antonomasia. Todo lo cual “nos obliga a constatar que Lope de Vega no parece mostrar ningún interés por el teatro trágico de Séneca” (Blüher 1986, 245), lo que resulta comprensible observando la evolución del teatro de Lope que se distanciaba de las estructuras clásicas y tradicionales.

Roma abrasada parecía mostrar algunas características o elementos propios del género trágico que el público reconocía como tales, realizándose ya en su tiempo la confabulación de las convenciones genéricas con el horizonte de expectativas del receptor (Arellano 1990; 1998, 1). Pero la idea que Lope tenía de la tragedia debió de variar con el paso del tiempo y, sobre todo, con el desarrollo y la evolución de su práctica teatral; y no sólo porque, unos años más tarde de la composición de su *Roma abrasada*, publicara su *Arte nuevo*, donde postularía el novedoso concepto de *tragicomedia*, sino porque las escasas obras que él mismo continuó llamando tragedias ofrecían cambios importantes respecto de sus primeras piezas. De hecho, sus cinco tragedias presentan diferentes temas o estructuras: *Roma abrasada* un asunto de la historia antigua; *La inocente sangre*, una anécdota de la historia española del siglo XIV; *El marido más firme* y *La bella Aurora*, dos asuntos mitológicos; y *El castigo sin venganza*, un tema novelesco inspirado sobre todo en una *novella* de Bandello. Así pues,

resultaba evidente que Lope no usaba la palabra “tragedia” siguiendo fielmente ni el término ni el concepto neoaristotélico, sino de acuerdo con su propia idea del género trágico, sustentada, aparte de en el final desdichado, en la recurrencia a ciertos temas y en el empleo de algunos recursos y procedimientos tradicionalmente asociados a la tragedia.⁸ El título que dio a su última pieza, *El castigo sin venganza*, ratificaría la concepción personal que Lope albergaría del género: “tragedia española”.

Ahora bien, la *Roma abrasada* dista mucho de pertenecer a la década dorada de la tragedia del Siglo de Oro (1630-1640); obviamente, porque la cronología de su composición, a principios del siglo XVII, la separa de los años que abarcan ese periodo privilegiado del género trágico en el que aparecieron las grandes tragedias: *El castigo sin venganza*, de Lope; *La mujer manda en casa* y *La venganza de Tamar*, de Tirso; y *El príncipe constante*, *La vida es sueño*, *El médico de su honra*, *Los cabellos de Absalón* o *La hija del aire*, de Calderón. Parece claro que cuando Lope escribe su *Roma abrasada* es un momento en que, por un lado, aún es muy evidente la herencia de los trágicos filipinos, que posiblemente inspiraron la composición de ese tipo de piezas; pero, por otro, coincide con una constatable decadencia (o fracaso, como sostienen algunos críticos) de la tragedia (quizás por el agotamiento al que la abocaron los trágicos filipinos),⁹ lo que tal vez provocó que Lope intentara aliviar el género de los excesos al que lo habían conducido los poetas de finales del XVI.

Desde otra perspectiva, también debe reflexionarse acerca de la fronteriza ubicación de *Roma abrasada* entre la vieja o rebozada concepción de la tragedia, cuyas plasmaciones prácticas y teóricas parecen oscilar entre la concepción clásica y la adaptación renacentista del modelo senequiano, y la paulatina creación, que ya está dando sus primeros síntomas, de un nuevo modelo teatral que Lope terminará cincelandando en el *Arte nuevo* con el nombre de “tragicomedia”. Por eso conviene reflexionar acerca de la *Roma abrasada* y su codificación o adscripción genérica en el desarrollo de la tragedia aurisecular y, más concretamente, en la evolución del género trágico en la creación de Lope de Vega, pues, como señaló D’Artois, el gusto o el cultivo de Lope de la tragedia “obedece ya a un proyecto firme y coherente y cuya evolución en diacronía no coincide con la de la nueva generación” y se remonta muchos años atrás, antes de las décadas altas de la tragedia áurea (2012, 96).

ROMA ABRASADA Y LA TRAGEDIA FILIPINA

Como ha señalado D'Artois (2012, 98-99), Lope terminó moldeando y configurando la herencia trágica de los filipinos en un “patrón trágico” que supo aplicar de forma flexible, a diferencia de lo que habían hecho sus antecesores, con el fin de adaptarse tanto a la variedad de los espacios teatrales y sus tipos de representación como a la del público teatral, bien del corral de comedias (*Roma abrasada*) o bien de un público cortesano (*Adonis y Venus*). Esa actitud ecléctica y selectiva de Lope lo llevó a continuar la práctica de la tragedia dramática al tiempo que intentaba adaptarla a nuevas circunstancias teatrales y sociológicas, que necesariamente se tradujo en una evolución y cambios considerables del fenómeno trágico. Desde esta perspectiva, se pueden señalar en la *Roma abrasada* de Lope todavía algunas huellas y ecos cuya procedencia de la tragedia finisecular resulta evidente, aunque también estos se hayan visto sometidos a un proceso de reelaboración y adaptación. Como señaló D'Artois, “el primer hito de la adaptación lopesca del patrón trágico [entre los años 1590-1610] consistió en una limitación de los rasgos estilísticos y un aumento correlativo de marcadores temáticos”. Y añade que Lope limita y supedita a las necesidades de la acción algunos rasgos de “grandeza” que suceden episódicamente (2012, 100).

Una de las marcas más características de la tragedia es el recurso a la historia como fuente de inspiración de sus temas e intrigas dramáticas. Y así lo reconocería hasta el mismo Lope, quien en su *Arte nuevo* establecería la vinculación entre la tragedia y la Historia: “Por argumento la tragedia tiene / la historia, y la comedia el fingimiento” (vv. 111-12).¹⁰ Como había afirmado Oleza, “el espíritu de la tragedia clasicista impregna durante mucho tiempo (a través de temas como el del tiranicidio o el de la corrupción del poder, o de la misma forma trágica que se mantiene hasta bien entrado el siglo XVII) la nueva comedia” (1981a, 13). El tema de la obra continúa la tradición de la tragedia senequista de finales del XVI, inspirada en fuentes clásicas, como *Atila furioso* y *La gran Semíramis* de Virués, o *La muerte de Virginia* y *Apio Claudio* de Cueva; o en anécdotas históricas o legendarias de origen hispánico, como *Los siete infantes de Lara*, de Cueva. El tema de *Roma abrasada*, aunque tomado de la *Historia imperial y cesárea*,¹¹ cuadra con las señas principales de los dramas de tiranos inspirados en tragedias senequianas como *Tiestes* u *Octavia*. Este tipo de dramas aparece también en algunos trágicos filipinos, como en la *Tragedia del príncipe tirano* de Cueva, pues la pieza del sevillano es una de las

primeras obras del teatro español que plantea en la escena el tema del tirano y del tiranicidio (Lauer 1987; 1992). De hecho, algunos parlamentos de Nerón podrían recordarnos las intervenciones y el pensamiento cruel y despótico del príncipe Licímaco. En esta línea también se debería mencionar el fondo ideológico que debió de nutrir la *Roma abrasada*, pues en sus versos se traslucen ecos evidentes del debate entre maquiavelismo y antimachiavelismo.¹² En Lope la temática del tirano aparece en otras obras: *El tirano castigado* (probab. de 1600), *El príncipe despeñado* (1602) o *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido* (1606?). Como había señalado Oleza (2002), el primer Lope había mostrado poco interés por la historia, que, sin embargo, será su gran descubrimiento a partir de los últimos años del XVI; en los dramas “historiales” se inclina por la Antigüedad clásica, como se ve en esta pieza, en *El esclavo de Roma*, *Las justas de Tebas* o *El honrado hermano*.

Podría decirse que la participación exclusiva de personajes de condición social elevada es uno de los rasgos que evidencian la deuda de Lope de la tragedia finisecular, que había quedado reducida de forma absoluta a la participación de reyes, nobles o héroes. Y así sucede en *Roma abrasada* que está protagonizada principalmente por los emperadores Nerón y Claudio, sus esposas (Agripina, Octavia y Popea), sus privados (Félix, Palante, Niceto, Fenicio), cargos políticos (Otón, Mario), su preceptor (Séneca), militares, etc. Bien es cierto que introduce, aunque con una intervención muy reducida, a un boticario y a una vieja, que son personajes bajos, en la ronda nocturna de Nerón; o a un labrador, ya al final de la pieza, cuando ha huido Nerón a una casa rústica. Hay que subrayar, no obstante, que en la primera etapa de Lope estos personajes humildes apenas tenían cabida en sus dramas (Oleza 1981b, 199-202).

En este sentido, quizá el rasgo más evidente de la dependencia de *Roma abrasada* de la tragedia filipina sea la ausencia del gracioso o donaire. Bien es cierto que la figura del gracioso comenzará a aparecer en el teatro de Lope a partir de 1595-1598, cuando compone *La francesilla* y que, por lo tanto, habría que esperar unos años hasta que sus rasgos teatrales se vuelvan tópicos y su presencia se generalice. No obstante, Lope siguió escribiendo obras que carecían de gracioso hasta 1603 por lo menos.¹³ La inexistencia del donaire en la *Roma abrasada* no significa, sin embargo, que el humor estuviera totalmente desterrado de la pieza. Lope aprovecha muy sutilmente el carácter olvidadizo y despistado de Claudio, que también había recogido Pero Mexía, para provocar alguna sonrisa derivada de tales lapsus, como cuando en el acto I, después

de que se haya ejecutado su orden de matar a Mesalina por su adulterio, pide que la llamen para que vaya a comer con él (282a).¹⁴ La misma perplejidad experimentaría el espectador cuando Claudio, tras conocer el adulterio y casamiento de su esposa, confiesa su decisión de no volver a casarse y evitar los sufrimientos de la deshonra (283c), y cinco escenas más tarde, paradójicamente, encontramos a Claudio feliz de su boda con Agripina y en pleno fervor lírico (284b). De esta forma, puede verse cómo un personaje ilustre puede convertirse en “agente cómico” –con palabras de Arellano (2011, 15)–; una mixtura que no contemplaban las preceptivas. Un tono más grueso ofrece la escena de Nerón haciendo la ronda nocturna con sus compinches. Lope explota esta escena con diferente finalidad, como la de introducir cierto humor en la obra. Así lo apreciamos en varios momentos, como cuando arman tanto ruido que un boticario les arroja un jarro de agua:

OTÓN.	Desvía.
NERÓN.	Ya es tarde.
NICETO.	¿Cómo?
NERÓN.	Embistióme.
FENICIO.	Y ¿era así azúcar rosado?
NERÓN.	Sí; mas huele a ungüento de plomo. Perezca este boticario.
FENICIO.	Dale al diablo, que es guillote, no nos arroje algún bote del humano letuario. (289b)

El fundamento de la carcajada pasa esa misma noche por otro campo semántico que también era muy frecuente en el Siglo de Oro, el sexo. Así lo vemos cuando los secuaces de Nerón entonan una canción que parodia y se burla de la afrenta de Aquiles contra Grecia y Elena; la pieza muestra un claro sentido erótico al mandar Aquiles que digan a Elena cuál es su lanza, refiriéndose posiblemente a su miembro viril, que el actor probablemente señalaría con un gesto soez:

*Y mirándola con ojos
de venganza y de soberbia,*

*arrojó una lanza y dijo
a los que estaban en ellas:
Decilde a Elena
que fue mujer, y que mi lanza es esta. (289bc)*

En realidad, todo ese cuadro escénico de la ronda nocturna de Nerón cumple la función de mostrar su cambio de personalidad y anunciar su giro copernicano en el ejercicio del poder, que de noble y magnánimo se convierte en miserable, cruel y despótico; y lo curioso es que Lope lo llevó a cabo con la risa y la burla, como cuando Nerón improvisa con un epigrama en plena ronda para mostrar sus cualidades poéticas que superan la cancioncilla que han terminado de cantar, y uno de sus privados elogia extremadamente al poeta, diciendo: “Métase Virgilio allá / con su *Arma virumque cano*” (289c). Una escena que, por otro lado, parece aludir a las habituales disputas y competencias poéticas de la época.

Pero lo que resulta interesante, respecto de sus modelos filipinos, es que Lope incorpora un cuadro escénico que, en rigor, podría ser característico de la comedia burlesca de capa y espada o de figurón, pues vemos a Nerón y sus acompañantes comportarse como una simple cuadrilla de amigos que salen de ronda, a galantear (aunque el concepto sea muy refinado para sus malsanas intenciones eróticas), vestidos con rodela, capas y espadas, e incluso cantando y tañendo instrumentos, como si se tratara de galanes de comedia.¹⁵ Semejante cuadro escénico resultaba imposible en las tragedias filipinas porque hubiera supuesto un rebajamiento de la concepción sublime de la tragedia. Tal vez Lope, al incluir dicha escena en la *Roma abrasada*, esté intentando precisamente rebajar o dar una tregua al tono solemne y sublime de su tragedia, en la que intenta introducir unos elementos pertenecientes, sin duda, a la comedia de capa y espada (los galanes y sus vestidos, la ronda amorosa, la música, el lance de espadas). Como señaló Arellano, Lope aplicó la mezcla de un personaje noble protagonista de tragedia con un estilo bajo dando lugar a la aparición de una tragedia con protagonista loco (2011, 16). De esta forma, resulta bastante clara su intención de fundir o combinar los rasgos de la comedia y la tragedia, al tiempo que quizá pretendía adaptar la representación de la tragedia a lo que resultaba característico en los corrales de comedias, y en el mismo sentido quizá estaba pretendiendo el acercamiento de la tragedia a un público que ya había mostrado gustos muy distintos al que había contemplado las tragedias filipinas.

Así pues, la ausencia del gracioso no ha impedido a Lope la inclusión de algunos lances e, incluso, escenas de humor, pero se trata de un humor que, aun siendo muy escaso en el conjunto de la pieza –excepto que demos crédito a la hipótesis de Rodríguez Baltanás–,¹⁶ subraya la herencia de la tragedia filipina al tiempo que el intento de Lope de relajar sus férreos códigos insinuando elementos de comicidad. De hecho, en sus tragedias posteriores no faltan estos personajes, criados o donaires, que asuman la función cómica de la pieza, que de este modo encarna el carácter híbrido de tragedia y comedia, independientemente de que la mayor dosis sea la trágica.

Otro de los elementos de *Roma abrasada* que reflejan los ecos de la tragedia finisecular y, más lejos aún, de la tragedia senequista, es la presencia de una serie de recursos que le eran muy característicos, como el empleo de los augurios o el gusto por la astrología o los elementos que de alguna forma expresan el designio o el *fatum* al que está sometido el individuo de forma inevitable, y anuncian los desastres o desgracias que sucederán de forma irreparable. A Lope le gustaba el tema de la astrología (como luego explotará Calderón), pues lo utilizó en numerosas obras. Consciente de la popularidad del tema y de su eficacia dramática, lo incluyó en *Roma abrasada* (Blüher 1986, 242). Varios personajes formulan los presagios o expresiones que tienen la función de anticipar los acontecimientos funestos que ocurrirán en la pieza. Félix, por ejemplo, cuando habla con Palante utiliza una palabra que de forma simbólica alude al desenlace trágico de Roma en el momento en que le dice que el matrimonio de Claudio con Agripina “son” “como *llamaradas* / del fin de su monarquía” (283c). Es Séneca, sin duda, el personaje que aparece en la obra encarnando el papel no solo de preceptor de Nerón sino de oráculo y astrólogo que vaticina los acontecimientos que tendrán lugar. Así lo vemos pronosticando que Otón irá a España como gobernador, como le han revelado los astros (284a). El vaticinio se cumplirá cuando Nerón lo mande a Lusitania para tener vía libre para conquistar a su esposa (293a). Lope recreó la imagen de Séneca como astrólogo cuando dice a Otón que va a consultar los astros para saber la ventura de Nerón, unido con Otavia, hija de Claudio, y heredero del imperio (285a). Séneca revelará la consulta a Agripina comunicándole que Nerón cuando sea emperador la matará, y le advierte que lo mejor será que no herede el reino:

Digo,
 si la judicaria es cierta,
 que tu Majestad no acierta,
 pues se aconseja conmigo.
 Porque alzada la figura,
 muestra, si es emperador
 Nerón, que llega tu error
 a darte muerte tan dura.
 Yo solo no me fie
 de mi mismo en lo que digo;
 que a un astrólogo, mi amigo,
 lo mismo le pregunté.
 Y dijo: “Yerra su padre
 Claudio en aquea adopción,
 porque en siendo rey Nerón,
 ha de matar a su madre”.
 De mi bien creo que puedes
 su amor de Nerón fiar;
 pero si te ha de matar,
 mejor es que no le heredes. (285b).

Agripina, sin embargo, critica a Séneca por dar crédito a tales disparates, y su deseo de que su hijo alcance el poder la lleva al extremo de aceptar gustosa la muerte, en el caso de que el vaticinio se cumpliera (285b). La respuesta de Séneca conlleva una queja lastimosa –“¡Ay Roma! ¡Triste de ti!”– por el trágico destino que aguarda a Roma (285c); un lamento que se convierte en *leitmotiv* de la pieza, pues también lo pronunciará en el acto III Otavia en el momento de morir –“¡Oh Roma! sin culpa muero. / ¡Ay de ti, Roma! ¡Ay de ti! / sujeta a un bárbaro fiero!”–, advirtiéndole a Popea que sufrirá la misma fatalidad que ella (298a).

Por otra parte, resulta curiosa la presentación de Séneca como astrólogo, algo que no tenía precedentes, pues en la *Historia imperial y cesárea* de Mexía se alude (siguiendo a Suetonio) a un anónimo astrólogo que hacía vaticinios sobre el destino de Nerón. Lo interesante es que Lope atribuyó a Séneca este papel de astrólogo, que quizá pueda explicarse por un pasaje de la obra de Levino Lemnio, *De astrologia* (1559), que Lope utilizó en otras piezas, en la que se presenta a Séneca como defensor de la astrología (Blüher 1986, 243-44);

en *El gran duque de Moscovia*, de 1606, Lope pone en boca de un astrólogo la defensa de Séneca de la astrología; y en *La Dorotea* también se menciona el pasaje de Levino.

Otro de los aspectos que subrayan la continuidad de la tragedia de Lope con la de los trágicos filipinos es la presencia todavía muy importante de la *terribilità* que caracterizaba las piezas dirigidas al público del corral de comedias. De hecho, desde la segunda mitad del acto II hasta el final de la obra se nos presenta una sucesión de muertes y desgracias provocadas por la crueldad del tirano Nerón, que terminan creando una atmósfera de terror en la escena que culmina con el incendio de Roma y el suicidio de Nerón. A medida que Lope evoluciona su concepción y práctica de la tragedia, se observará –como señaló D’Artois– cómo este carácter terrible irá cediendo su lugar a la *venustá*, reflejando una mayor dosis de gracia y elegancia conforme al destinatario, que será el público cortesano (2012, 108-09).

Pero *Roma abrasada* todavía sigue siendo deudora de la tragedia filipina al potenciar la estética del horror en la escena.¹⁷ Como los trágicos finiseculares, Lope representa la muerte en la escena, aunque también haya muertes que no se ejecuten a la vista del espectador (D’Artois 2012, 102). Hacia el final del acto I, Claudio muere envenenado por su esposa Agripina y su hijastro Nerón para que este herede el trono, pero lo sabemos por la conspiración de ambos (285c), y por la comunicación de Agripina a los consejeros del emperador, a los que dice: “Que Claudio es muerto / [...] / Sobre mi estrado en mi aposento queda” (286). Claro, que en este caso tal vez se podría ver el cuerpo del fallecido Claudio, pero no hay ninguna indicación escénica que lo aclare. El relato visual, aunque breve, se sirve de los recursos de la *evidentia* con el fin de sugerir al público el espectáculo de la muerte del personaje que, sin embargo, no vemos en las tablas (D’Artois 2012, 101). En el acto II, sin embargo, sí que podemos presenciar la muerte de Mario, que había sido enviado por Agripina para hablar con Nerón y sufrió el engaño de éste, que le tendió la trampa de que arrojaran un puñal para simular que se le había caído y que traía la intención de asesinar al emperador. Nerón ordena su muerte, que ejecutan en las tablas, como indica la acotación: “*Fenicio y Niceto matan a Mario*” (293c). Y de inmediato también vemos en la escena la muerte terrible de Agripina que ha sido acusada por su hijo Nerón de traición y ha ordenado su crimen. Palante, Niceto, Félix y Fenicio la rodean con sus espadas (“*Cércanla todos con las espadas desnudas*” [294a]), y la propia mujer, consciente de su desenlace, pide cómo deben matarla:

Que la primera herida
 me deis en este vientre; que este ha sido
 causa de que Nerón saliese al mundo;
 y la segunda en este pecho, en este,
 que alguna vez le dio su leche y sangre.
 ¿Haréislo así?
 NICETO Sin duda.
 AGRIPINA Pues ya muero
 contenta en que lo pague quien lo debe.
 FENICIO Acaba ya de hablar.
 (*Hiérenla*)
 NICETO Paséla el vientre.
 PALANTE ¡Temeraria crueldad!
 FÉLIX ¡Extraño caso! (294a)

Después de poner la muerte de Agripina en escena, Lope se regodea con la exposición del cadáver, que contemplan todos, incluido su hijo Nerón, e intensifica los rasgos del horror y espanto de la escena con la alusión a la reacción fría e impía del emperador, que exalta lascivamente la belleza de su fallecida madre y, como si nada, solo piensa en su casamiento con Popea.¹⁸ Pero el acto II termina con Nerón ordenando la muerte de su privado Palante, acusado de enriquecerse ilícitamente, y ordenando también que lo despojen de todos sus bienes. La crueldad de Nerón se subraya con la respuesta que da a las quejas de su privado, apelando a los vaivenes de la fortuna que atentan contra los ricos y, de forma ridícula e inverosímil, a la buena ocasión para morir ahora que está gordo y, ante su queja, Nerón suspira por su amada Popea (204b).

El acto III comienza con las relaciones que sus súbditos cristianos, Fulgencio y Calixto, ofrecen de las tropelías y crueldades de Nerón: las muertes de más de cinco mil cristianos; el lujo y boato de su palacio y de su vida palaciega, el encarcelamiento de los apóstoles Pedro y Pablo (204c). Una relación que sugiere lo que no se puede ver en escena. Al ser oído, la guarda apresa a Calixto, al que se manda ejecutar (205a), tras proclamar su condición cristiana. La relación la hacen sus propios privados, como cuando Niceto, Félix y Fenicio cuentan cómo Nerón ordenó a seis cristianos que fueran al circo adonde echarían perros “turcos y britanos” que se los comerían; y cómo también obligó a hijos y padres a comerse entre sí (205ab), recordándonos

la célebre escena de *Los siete infantes de Lara*, de Juan de la Cueva, en la que Almanzor ha servido a don Gonzalo Bustos las siete cabezas de sus hijos.

La mayoría de estos crímenes no se ha visto en escena, sino que el poeta ha empleado el procedimiento de la *ticocospia* para que el público imaginase, a través de la *evidentia*, el horror de tales acciones, que difícilmente podían realizarse en las tablas. También en el acto III nos enfrentamos con el crimen de Séneca, el único personaje que se ha opuesto al tirano, advirtiéndole al menos de su comportamiento ilegítimo e indigno y de las terribles consecuencias de su actuación para todos; no falta la apelación al consentimiento de los dioses de tal forma de gobierno y a la rebeldía de Roma. La muerte de Séneca no la vemos en las tablas, sino tan solo su apresamiento “*Algunos de la Guarda se llevan a Séneca*” (207c). Y sorprende, no obstante, que Lope no aludiera siquiera al famoso suicidio del pensador estoico, que desde luego le podría haber proporcionado una efectista estampa, habida cuenta de la celebridad de la anécdota (ya aludida por Garcilaso en su *Elegía II*, 142-44 [1995, 112]). En las tablas tampoco vemos el crimen de Otavia, la mujer de Nerón, que ha sido falsamente acusada de adulterio, siguiendo uno de los motivos o tópicos de gran tradición en el teatro áureo. Como a Nerón le interesaba contraer matrimonio con Popea, de la que se había encaprichado, urdió la traza de acusar a Otavia de adulterio con uno de sus privados, que aceptó la culpa y el posterior castigo (297c-98a). No obstante, el crimen tampoco lo veremos, pues el poeta se limita a aclararlo en una didascalía: “*Sergio y algunos de la Guarda se llevan a Otavia*” (298a). Sí es interesante que también Otavia ha advertido a Popea del posible cambio de parecer de alguien que ha sido capaz de matar a su padre, hermano, madre, maestro y mujer (298a). Aún sucede otro crimen, que en esta ocasión se ve en la escena; se trata de la muerte accidental de Popea a manos de Nerón; la esposa ha sentido celos a causa de una carta que tiene Nerón de una viuda romana y le da celos recordándole a su exmarido Otón; la reacción violenta de Nerón, dándole dos coces, acaba con la vida de Popea (300ab). Pero será en el marco del desenlace donde se aprecie uno de los cambios que Lope introduce respecto de este recurso de la escenificación de la muerte ante el público (D’Artois 2012, 101-03), pues se limitará a mostrarnos el suicidio del propio Nerón que, antes de ser apresado y ejecutado por los conjurados, se clava la daga, y mostrando tal miedo y dolor que se arrepiente por haber dado muerte a tantas gentes. La imagen de la muerte de Nerón cierra la obra con el consiguiente discurso moral que se extrae de su tiranía y del castigo ejemplar que supone su muerte.

ALEJAMIENTO DE LA TRAGEDIA FILIPINA

Sin embargo, no son pocos los cambios, además de los que se han comentado, que Lope de Vega introdujo en su pieza teatral respecto de los trágicos filipinos y que representaron la manifestación de una paulatina creación de un género nuevo que tendía a identificarse y fundirse en la tragicomedia. Uno de los cambios que Lope parecía haber introducido fue la perspectiva o estimación de la tragedia, si bien como algo que aún considera en la práctica distinto de la comedia, como una expresión teatral de la misma categoría o concepción dramática. Es decir, desde el punto de vista conceptual no parecía diferenciar entre comedia y tragedia, que consideraba como una misma expresión del hecho teatral, que se encontraban al mismo nivel teórico y práctico, como luego confirmaría en su *Arte nuevo*, distanciándose así de los trágicos filipinos, que tenían una idea de la tragedia como el género sublime, equiparable a la épica, de acuerdo con la *Rota Virgilii*. Así, *Roma abrasada*, a diferencia de las tragedias de los poetas finiseculares del XVI, no presentaba complejidad argumental (D'Artois 2012, 99), pues ni siquiera ofrecía un mínimo enredo que caracterizaba a la comedia; el hilo argumental resultaba muy fácil incluso para un público tan bullanguero como el del corral de comedias.

No puede decirse, no obstante, que *Roma abrasada* aproveche todos, ni siquiera algunos de los recursos o técnicas de composición de sus comedias, pero sí cabe subrayar el uso que hace Lope de Vega en esta pieza del lirismo que tan brillantes resultados le proporcionaría en algunos de sus dramas más célebres, como *El caballero de Olmedo*. El primer Lope –como ha comentado Oleza (2002)– tendía a la amalgama de elementos impulsado por su afán popularizante de enlazar con el público heterogéneo de los corrales, de ahí la integración de piezas procedentes del romancero o de otras tradiciones literarias. En esta obra vemos cómo Lope se sirve de la pieza tradicional *Mira Nero de Tarpeya* que cantan Nerón, Popea, Niceto y Fenicio, cuando contemplan desde una torre el incendio de Roma (Kelley; Díez de Revenga). Se trata de una escena que llega al clímax de tensión dramática, porque el incendio se convertirá en el punto de inflexión que provocará la reacción y rebelión de Roma contra el tirano, y de tensión poética, porque la pieza popular, que había tenido una extraordinaria difusión, resultaría muy conocida por el público de su tiempo, y añadiría el contraste épico del incendio de Roma con la relación de la tragedia humana. De signo muy distinto era la inclusión, en el acto II (289bc), de la pieza musical, ya comentada, que cantan los compinches de

Nerón en la ronda nocturna, pero que cumple una función idéntica aunque el clímax que proporciona no sea poético ni dramático, sino cómico.

Desde otra perspectiva, puede observarse cómo ambas piezas musicales se convierten en ejes simbólicos de la acción del segundo y del acto III, que giran, en el primer caso, en torno al cambio de personalidad y de comportamiento de Nerón que se concreta a partir de esa ronda nocturna, y, en el segundo caso, en el incendio de Roma que, al fin y al cabo, es la clave temática de la obra. De esta forma, las dos piezas musicales se terminan convirtiendo en dos auténticos símbolos de la tragedia.

En el marco del desenlace se observa otro cambio importante con la presencia del nuncio, un papel que está representado por Sergio y que no responde al efectismo del llanto como era habitual en la tragedia filipina (D'Artois 2012, 101), sino que cumple su función de forma solemne declarando la suerte que espera a Nerón y anunciando la rebelión que amenaza su poder (300ab).

Frente al estatismo de la tragedia finisecular, Lope introduce un mayor dinamismo en su obra (D'Artois 2012, 99). En efecto, la acción se sucede vertiginosamente en la pieza de Lope; de otro modo, difícilmente hubiéramos podido asistir a la recreación de todo el gobierno de Nerón, después de suceder a Claudio. La estructura temporal de *Roma abrasada*, en tanto que abarca todo el gobierno de Nerón –la acción dura 20 años, lo que escandalizaba al teórico Montiano (50)–, se distancia de la influencia de la tragedia senequista de finales del XVI, que representa solo las últimas horas del trágico final de los héroes. A pesar de mostrar un período de tiempo tan largo, Lope respetó la unidad de tiempo en cada uno de los actos, mientras que el cambio de jornada era aprovechado para ofrecer el cambio temporal necesario, como él mismo recomendaría en su *Arte nuevo* (vv. 193-97). De modo que cada jornada se centra en tres momentos o etapas de la historia de Nerón: el ascenso, el ejercicio y la caída del poder. Y cada acto o etapa se cierra con la muerte simbólica de los tres personajes clave que facilitaron la subida al poder y el ejercicio del tirano: Claudio, Agripina y el propio Nerón. La acción se desarrolla rápidamente desde su subida inesperada al trono, su ejercicio generoso y magnánimo durante los cinco primeros años, el giro copernicano de su talante y su actuación como emperador, la sucesión y ejecución de órdenes crueles y despóticas dirigidas contra los cristianos y contra los suyos, ya sean sus privados, consejeros o subordinados. Así vemos cómo en el acto I Claudio es envenenado; en el acto II Otón es desterrado, y son asesinados Británico,

Mario, Agripina y Palante; y en el acto III se suicidan o son asesinados Séneca, Niceto y las esposas de Nerón (Otavia y Popea), quien incendia Roma y se suicida. Toda una batería de crímenes que evidencian el dinamismo de la acción, que, por otra parte, se observa muy bien a través del movimiento escénico de la tragedia.

Una cuestión importante que, por otra parte, se convierte en una marca de la tragedia es la del impacto o efecto final que la pieza produce sobre el público.¹⁹ En este sentido, *Roma abrasada* se distancia tanto de la tragedia senequista como de la tragedia filipina (Blüher 1986, 249): de la primera porque el objetivo principal de la acción trágica de la pieza de Lope no se halla en el temor o la compasión con la víctima del castigo inexorable del destino, sino en ofrecer al espectador, mediante la dramatización de la vida de Nerón (ascenso, ejercicio y caída del poder), una lección de desengaño que le permitirá comprender lo efímero de todo poder humano y la intervención de la justicia castigando al que ha actuado mal; de la segunda porque, aunque Lope coincide con Virués al ofrecer una tragedia del “desengaño”, se diferencia de éste en que, como el teatro del Fénix es mucho más evolucionado, no coloca en boca de ningún personaje alegórico la enseñanza moral de su pieza, sino que son dos personajes que acompañan al vencedor Galba los que hacen explícita la lección ética que debemos extraer del ejercicio del poder de Nerón y de su muerte.

Lope no cae en el excesivo retoricismo de la tragedia filipina. De forma particular suprimió o evitó en lo posible el lenguaje retórico y campanudo de los grandes y densos discursos que incitan a la guerra o a la rebelión, o que pretenden solemnizar actos de mucho boato o rito (de hecho, la sucesión del emperador pasa casi inadvertida), que recogen sesudas reflexiones en torno al ejercicio del poder. Puede afirmarse que las marcas de la grandeza estilística se han diluido en gran medida, lo que no es óbice para que, en una pieza cuyo estilo literario no es muy homogéneo, se encuentre ocasionalmente algún pasaje en el que destaca cierto tono pomposo y rimbombante, a la par que también vemos ejemplos de una expresión sencilla y coloquial. Sin embargo, lo más llamativo es la incoherencia estilística que se observa a veces cuando no existe correspondencia entre el personaje y la situación y el estilo que emplea. Así por ejemplo, alguna escena nos presenta a algún personaje que utiliza un estilo engolado cuando lo que expresa, paradójicamente, carece de trascendencia al tratarse de ideas sencillas o fútiles (como los relatos de Félix). En sentido contrario, no resulta bien justificado el lenguaje y comportamiento de

Nerón y sus privados cuando hacen su ronda nocturna y utilizan un lenguaje excesivamente coloquial en contra de su condición real o noble. Esto da la sensación de estar ante personajes artificiales o que no están bien contruidos. Pero más allá de esta impresión de incoherencia estilística, quizá pueda justificarse el uso de este estilo variado que oscila entre lo solemne y coloquial en la tensión permanente a la que se enfrenta Lope por mantenerse fiel a la grandeza del género trágico, al tiempo que, aunque muy tímidamente, introduce algunos elementos que responden a la práctica habitual de su comedia, que también podría verse reflejada en el uso de su lenguaje (como se aprecia, por ejemplo, en el lenguaje amoroso).

La versificación también evidencia un cambio importante, pues sigue las pautas de la *comedia nueva*: mayor riqueza y variedad de metros que la de la tragedia filipina, si bien es cierto que todavía se observa una presencia importante de metros italianos (en las tragedias de la década de oro los endecasílabos apenas llegan al 5 %) (D'Artois 2012, 104). No obstante, si comparamos la proporción de los metros italianos y los castellanos en las tragedias filipina y lopesca, se observa que Lope ha aumentado de forma significativa la variedad y el número de cauces estróficos y versos castellanos, acercándose de forma notable a los tipos y porcentajes de la comedia nueva. A modo de ejemplo podemos mostrar una simple comparación entre nuestra obra y la *Tragedia del príncipe tirano* de Juan de la Cueva. Esta última ofrecía una escasísima variedad métrica, que se limitaba a cuatro cauces estróficos: dobles redondillas, octavas, tercetos y estancias; mientras que en *Roma abrasada* encontramos quintillas, redondillas, romances, versos sueltos, octavas, tercetos y sonetos. Además, en aquellos metros que les son comunes se observa una diferencia de porcentaje muy significativa: un considerable mayor uso de cauces octosilábicos en la *Roma abrasada*, que propicia un mayor dinamismo y agilidad dramática que en *El príncipe tirano* de Cueva:²⁰

	CUEVA	LOPE
Dobles redon. / redondillas	49,62 %	30,4 %
Quintillas	—	42,3 %
Romances	—	10 %
Versos sueltos	—	8,7 %
Octavas	42,35 %	5,8 %

	CUEVA	LOPE
Tercetos	4,54 %	1,9 %
Sonetos	—	0,9 %
Estancias	3,47 %	—

CONCLUSIÓN

Tal vez se podría decir que *Roma abrasada*, respecto de la cuestión del género trágico, es una pieza que muestra todavía una construcción y técnica dramática muy alejada no sólo de sus grandes tragedias o tragicomedias, que compondrá en la segunda y tercera décadas del XVII, que será cuando se haya distanciado –como dijo D’Artois (2012, 104)– del patrón trágico, habiendo difuminado sus perfiles y marcas más evidentes. Y al mismo tiempo podría afirmarse que *Roma abrasada* se halla también a una distancia muy lejana de la triunfante comedia nueva de Lope, una separación que vendría marcada por sus carencias e imperfecciones técnicas, estructurales y estilísticas, es decir, por no haber logrado aprovechar gran parte de los elementos que precisamente sustentarían el éxito de la comedia lopesca.

Uno de los logros que cabría atribuir a la primera tragedia de Lope fue el haber conseguido adaptar el género trágico a los corrales de comedias, conectando con el público de ese tiempo que parecía haberle dado la espalda a los espectáculos “fieros” de los trágicos filipinos y haberse decantado por una tragedia que asumiera algunos de los elementos que caracterizaban la triunfante comedia de aquellos años.²¹ En efecto, la pieza no deja de ser un producto del primer Lope, y en ella se advierten todavía elementos primitivos de su teatro que luego desaparecerían o se perfeccionarían con su fórmula teatral de la tragicomedia: carencia de una segunda o tercera intriga (de amor y / o celos), inexistencia del gracioso o donaire, acción dramática centrada en un período muy extenso de tiempo, caracterización muy rudimentaria de los personajes, que son muy planos, polimetría algo pobre, con demasiada presencia todavía del endecasílabo, excesiva dependencia moral que sobrevuela como un discurso ajeno a la intriga de la pieza, etc.; en definitiva, pareciera que Lope no sabía aún o no se atrevió a introducir ni a combinar con la tragedia el caudal de elementos característicos de su comedia.

Y es que *Roma abrasada* depende, tal vez en exceso, del patrón trágico. De hecho, quizá sea la tragedia de Lope que más se acerque al modelo de la

tragedia filipina o senequista, en parte porque sigue el tema del tirano que persigue a los cristianos y que comete horrendos crímenes, por lo que recibirá el castigo final, y en parte por la presencia de algunos de sus elementos más característicos. Pero otro rasgo de la singularidad de *Roma abrasada* viene subrayado por el tema histórico y el carácter épico que presenta su estructura dramática (Blüher 1986, 250), a diferencia de las principales tragedias de la década dorada del XVII (1630-1640), que se sustentan estructuralmente en la contienda entre el amor, el honor y el poder y su fatal desenlace.

Por otro lado, Lope se somete demasiado a la fuente histórica, que, junto a la excesiva dependencia de la grandeza del género trágico, lo lleva a presentar una sucesión de anécdotas históricas que carecen realmente de una intriga elaborada; más que de unidad de acción se puede hablar de una acción episódica, protagonizada por un elevadísimo número de personajes que contribuye a la dispersión de la intriga. Se trata de un relato histórico dialogado más que de un drama. Quizá actúa en su contra que Lope no pudo convertir la pieza en un drama nacional, por más que introdujera unas pinceladas de localismo o de patriotismo (el diálogo entre Séneca y Otón sobre España y la alabanza de Córdoba) y la defensa del cristianismo y del español como cristiano, además de antisemita.

Finalmente, podría concluirse que *Roma abrasada* es una pieza que se encuentra aún muy distante de las obras maestras de Lope de Vega, pues todavía es un fiel reflejo del teatro del que ha sido llamado “pre Lope” o “primer Lope” que todavía está titubeando en el camino de su fórmula teatral, la *comedia nueva*. La relación y, en algunos casos, visualización escénica de la muerte, con la escenificación de los asesinatos o suicidios, con la exposición de los cuerpos sangrantes y fallecidos, refleja la fuerte presencia que la tragedia senequista y, por supuesto, la tragedia filipina aún tiene en *Roma abrasada*, que no ha dado paso a la suplantación o postergación de tanto horror por la plasmación o evidencia del llanto, de la tristeza o la imposibilidad de los grandes sentimientos o anhelos. Esta tragedia nos ofrece una perspectiva menos elegíaca que trágica, conforme al tremendismo trágico de las piezas de los filipinos. En este sentido, podría decirse que *Roma abrasada*, como la primera pieza a la que Lope llamó “tragedia”, quizá representa el inicio de su trayectoria en el cultivo de un género que todavía creía diferenciado de la comedia. Como pieza iniciática, la tragedia se muestra como una clara heredera de la tragedia de los filipinos, en tanto que continúa con la reutilización de algunos de sus rasgos más característicos, pero también subraya su alejamiento y superación

de aquella práctica teatral, en tanto que incorpora algunos de los elementos que por aquel entonces caracterizan a su comedia. Así pues, el cultivo de una obra titulada “tragedia”, claramente diferenciada de la comedia, y al mismo tiempo el carácter sincrético que se observa en *Roma abrasada* parecen poner de manifiesto que Lope de Vega había iniciado con esta primera tragedia, dentro del desarrollo de su teatro, una senda o corriente dramática que iría experimentando una evolución y maduración que daría, ya en ese tiempo, algún destacado fruto como *Adonis y Venus*, que explotaría en la segunda década de la centuria con títulos como *Perseo*, las tragicomedias villanescas, y culminaría en la tercera década con sus tragedias míticas, *El marido más firme*, *La bella Aurora* y, especialmente, con su genial “tragedia española” *El castigo sin venganza*.

Notas

1. Para Morley y Bruerton, la ausencia de cualquier tipo de diálogo en romance sitúa el *terminus ad quem* en 1606, pero el porcentaje de quintillas lo acerca más aún a 1603. Por otra parte, la mayoría de las comedias con más quintillas que redondillas parecen de 1598-1600 (390-91).
2. En 1621, Lope fracasó en su intento de ser nombrado cronista de la corona, y en 1625 solicitó el cargo de cronista de Indias. En 1627 publicó la *Corona trágica*, la “epopeya trágica” que recreaba la vida e infortunio de María Estuardo.
3. Morby; Profeti 2000, 101-02; 2012, 68; D’Artois 2012, 96.
4. Sobre la terminología Profeti concluye que sería útil renunciar a los términos “tragedia” y “tragicomedia” al hablar de la producción dramática áurea, y usar el de comedia trágica o comedia heroica; y sobre todo observar el fenómeno desde el punto de vista de historia del espectáculo: a su juicio, si hacia los años 30 se propone una “comedia trágica”, “esto deriva de una necesidad de renovar la fórmula teatral ya gastada a través de un uso masivo” (2012, 70).
5. López Pinciano seguía los pasos de Aristóteles a la hora de ofrecer su definición de la tragedia; y el que tal vez fuera el más moderno de nuestros preceptistas, Luis Alfonso de Carvallo, también se pronunció sobre la tragedia, curiosamente retomando al pie de la letra la definición de Diomedes (Sánchez Escribano/Porqueras Mayo 79, 99 y 119). La obra

- del Pinciano pretende “conciliar los nuevos conceptos aristotélicos con las ideas tradicionales, basadas en fuentes latinas [...], y en ello no difiere de la mayoría de las poéticas italianas de traza aristotélica” (Blanco 2012, 131); Newels (67-86).
6. Sobre la influencia de *La gran Semíramis* de Virués en la *Roma abrasada* de Lope, ver Ruser (354-56) y Blüher (1986, 247-48). El propio Lope reconocería en su *Laurel de Apolo*, 1630, que las tragedias de Cristóbal de Virués fueron precursoras de sus propias comedias, y con anterioridad, en su *Arte nuevo* (vv. 215-18), había subrayado su importancia en el proceso de gestación de la *comedia nueva*. Acerca del periodo valenciano de Lope, ver Pedraza (26-27), y Arellano/Mata (72-74).
 7. MacCurdy señaló la influencia de Séneca en las tragedias de Lope *El tirano castigado* y *Roma abrasada*, de fechas muy próximas. Sin embargo, para Blüher la forma en que se desarrolló el teatro en el XVII “casi no dejó sitio para una imitación *directa* de las tragedias de Séneca”, cuya influencia indirecta pudo llegar a través de las tragedias italianas (1983, 329). A su juicio, la influencia de Séneca en el ámbito de la tragedia en España “se limita al tiempo que va desde 1575 hasta aproximadamente 1590 [...], y terminó en el momento en que, gracias a la intervención de Lope de Vega, empezó a imponerse en España un teatro independiente” (319).
 8. “Parece ser que el término define –como dice Profeti– no sólo el desenlace trágico, sino también la relación con una materia noble, mítica o de la antigüedad grecorromana (única excepción, el *Castigo*)” (2012, 68).
 9. Sobre esta cuestión, Hermenegildo; Canavaggio; Novo 1993; 1996; Couderc (48-65); Couderc-Trope.
 10. Lope de Vega (2009, 78).
 11. Sobre las fuentes históricas de la *Roma abrasada* ver Menéndez Pelayo (297), Ruser (336-48) y Tarancón y García.
 12. Matas 2011; en prensa.
 13. Por lo que respecta a las piezas trágicas o tragicómicas de Lope, se observa que carecen de gracioso y, en aquellas en que lo hay, tiene un papel muy difuminado: *Los comendadores de Córdoba*, *El Hamete de Toledo*, *El bastardo Mudarra*, *El duque de Viseo*, etc. Ver Arellano (2011, 21-22), Arjona y Kohler.
 14. Las referencias o citas de la obra proceden de Lope de Vega (1950).
 15. Menéndez Pelayo reconoce, no obstante, que algunos rasgos externos

- de Nerón, “su vanidad literaria, sus tendencias histriónicas, sus hábitos de juglar, están representados con viveza y gracia”; también destaca las escenas del acto II en que sale a rondar por las calles de Roma “con rodela y capotillo”, dando música y cantando a las mujeres, insultando a los pacíficos transeúntes y andando a cuchilladas con la justicia, escenas que “poco tienen de romanas; pero en su género son amenas y chistosas, y recuerdan otras análogas en diversas comedias de Lope” (298).
16. Rodríguez Baltanás sostiene la idea de que *Roma abrasada* no es una tragedia, y su nombre de “tragedia” respondía a la influencia de los trágicos filipinos, de los que tomó ciertos rasgos; pero para que la obra funcionase en los corrales, Lope se vio obligado a hacer constantes guiños al público para que se riera y se lo pasara bien oyendo las monstruosidades del tirano Nerón. Lope se halla lejos de tener plena conciencia del valor estético de su teatro, y de la posibilidad de una *tragedia nueva* dentro de éste, que no explicitaría hasta 1635 en la dedicatoria de su tragedia *El castigo sin venganza* (204-05).
 17. Ver el número monográfico de *Criticón* (1983), *Horror y tragedia en el teatro del Siglo de Oro*.
 18. Una escena que Menéndez Pelayo señaló como muestra del mal gusto y torpeza de Lope en su obra: “El poeta no nos perdona ningún acto de la vida de Nerón; ni siquiera la escena en que, después del parricidio, contempla con lascivos ojos el cadáver de su madre” (297).
 19. Vitse (1983, 16 y 1988, 308) había considerado “la naturaleza del efecto dominante producido sobre el público” la clave de la tragicidad de la comedia.
 20. Tomo los datos de Morley/Bruerton 390.
 21. Como dice Blanco, “la tragedia en el XVII para poder existir tiene que establecer un pacto con el sistema de escritura de la comedia, tal vez mejor adaptado a las obras cómicas, a las comedias de capa y espada” (1998, 60).

Obras citadas

Antonucci, Fausta. “Algunas calas en el tratamiento del modelo trágico por el joven Calderón”. *Dossier: tres momentos de cambio en la creación literaria*

- del Siglo de Oro*. Coord. Mercedes Blanco. Mélanges de la Casa de Velázquez: nouvelle série 42.1 (abril 2012): 145-62.
- Arellano, Ignacio. "Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas". *Criticón* 50 (1990): 7-21.
- Arellano, Ignacio. "Teoría y práctica de los géneros dramáticos en Bances Candamo". *Teatro español del Siglo de Oro*. Ed. Christoph Strosetzki. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 1998. pp. 1-26.
- Arellano, Ignacio. "Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro". *Rilce* 27.1 (2011): 9-34.
- Arellano, Ignacio, y Carlos Mata. *Vida y obra de Lope de Vega*. Madrid: Bibliotheca Homolegens, 2011.
- Arjona, J. H. "La introducción del gracioso en el teatro de Lope de Vega". *Hispanic Review* 7.1 (1939): 1-21.
- Artigas, M.^a Carmen. "El lenguaje poético como crítica social en la *Roma abrasada* de Lope de Vega". *Explicación de textos literarios* 30.1-2 (2001-2002): 47-58.
- Blanco, Mercedes. "De la tragedia a la comedia trágica". *Teatro español del Siglo de oro: teoría y práctica*. Ed. Cristoph Strosetzki. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 1998. 38-60.
- Blanco, Mercedes. "Antigüedad de la tragedia y teatro moderno: una coyuntura aristotélica en el teatro áureo (1623-1633)". *Dossier: tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro*. Coord. Mercedes Blanco. Mélanges de la Casa de Velázquez: nouvelle série 42.1 (abril 2012): 121-44.
- Blüher, Karl Alfred. *Séneca en España: investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*. Madrid: Gredos, 1983.
- Blüher, Karl Alfred. "Lope de Vega y Séneca: a propósito de la tragedia *Roma abrasada*". *Symposium in honorem Prof. Martin de Riquer*. Vol. 3. Barcelona: Quaderns Crema, 1986. 237-55.
- Canavaggio, Jean. "La tragedia renacentista española: formación y superación de un género frustrado". *Literatura en la época del Emperador*. Ed. Víctor García de la Concha. Academia Literaria Renacentista 5. Salamanca: Universidad, 1988. 181-95.
- Couderc, Christophe. *Le Théâtre tragique au siècle d'or: Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Calderón de la Barca*. Paris: PUF, 2012.
- Couderc, Christophe, y Hélène Trope, eds. *La Tragédie espagnole et son contexte*

- européen (XVI^e et XVII^e siècles): circulation des modèles et renouvellement des formes*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2013.
- D'Artois, Florence. "Tragedia, tragicomedia, comedia: ¿el género como patrón de composición y de recepción de las *Partes XVI* y *XX* de Lope de Vega?". *Hacia la tragedia áurea: lecturas para un nuevo milenio*. Eds. Frederick A. de Armas, Luciano García Lorenzo, Enrique García Santo Tomás. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2008. 287-99.
- D'Artois, Florence. "Hacia un patrón de lectura genérico de las *Partes* de comedias: tragedias y tragicomedias en las *Partes XVI* y *XX* de Lope de Vega". "Aún no dejó la pluma": estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Ed. Xavier Tubau. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 2009. 285-322.
- D'Artois, Florence. "La tragedia lopesca en los años 1620-1630: ¿de un paradigma a otro?". *Dossier: tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro*. Coord. Mercedes Blanco. Mélanges de la Casa de Velázquez: nouvelle série 42.1 (abril 2012): 95-119.
- Díez de Revenga, Francisco Javier. *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*. Murcia: Universidad de Murcia, 1983.
- Hermenegildo, Alfredo. *La tragedia en el Renacimiento español*. Barcelona: Planeta, 1973.
- Horror y tragedia en el teatro del Siglo de Oro. Actas del IV Coloquio del G.E.S.T.E. (Toulouse, 27-29 enero de 1983)*. *Criticón* 23 (1983).
- Kelley, E. Berndt. "Popularidad del romance *Mira Nero de Tarpeya*". *Estudios dedicados a James Homer Herriott*. Madison: University of Wisconsin Press, 1966. 117-26.
- Kohler, E. "El ejemplo de casadas de Lope et la valeur chronologique du 'gracioso'". *Bulletin Hispanique* 47 (1945): 79-91.
- Lauer, Robert. *Tyrannicide and Drama*. Archivum Calderonianum 4. Stuttgart: Franz Steiner, 1987.
- Lauer, Robert. "La tragedia histórica del Siglo de Oro (Virués, Lope de Vega y Calderón)". *Noesis* 4.8 (1992): 25-37.
- MacCurdy, Raymond R. "La tragédie néo-sénéquienne en Espagne au XVII^e siècle, et particulièrement le thème du tyran". *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*. Ed. Jean Jacquot. Paris: CNRS, 1964. 73-85.
- Matas, Juan. "Introducción". Juan de la Cueva. *Comedia del rey don Sancho. Comedia del degollado*. León: Universidad, 1997.

- Matas, Juan. "El poder en la tragedia *El príncipe tirano* de Juan de la Cueva". XXIV y XXV *Jornadas de Teatro del Siglo de Oro: in memoriam Ricard Salvat*. Coords. Elisa García Lara y Antonio Serrano. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2011. 77-109.
- Matas, Juan. "Poder y política en la *Roma abrasada* de Lope de Vega". *Batiboja. Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA)* (en prensa).
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega: autos, comedias de vidas de santos (conclusión), pastoriles, mitológicas, de historia clásica y de historia extranjera*. Ed. Enrique Sánchez Reyes. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008 [Edición digital a partir de *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*. Vol. 30. Madrid: CSIC, 1949. 19 de diciembre de 2012. <<http://www.cervantesvirtual.com>>].
- Montiano, Agustín de. *Discurso primero sobre las tragedias españolas*. Madrid: Imprenta del Mercurio, por Joseph de Orga, 1750.
- Morby, Edwin S. "Some observations on *tragedia* and *tragicomedia* in Lope". *Hispanic Review* 11.3 (1943): 185-209.
- Morley, S. Griswold, y D. Courtney Bruerton. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, 1968.
- Newels, Margaret. *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*. London: Tamesis, 1974.
- Novo, Yolanda. "Textos trágicos del siglo XVI: la problemática delimitación del corpus de un género olvidado". *El redescubrimiento de los clásicos: actas de las XV Jornadas de teatro clásico de Almagro, julio de 1992*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez. Almagro (Ciudad Real): Universidad de Castilla-La Mancha, 1993. 35-61.
- Novo, Yolanda. "Notas para el estudio de la tragedia del siglo XVI". *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO*. Vol. 2. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail/Pamplona: Universidad de Navarra, 1996. 291-300.
- Oleza, Joan. "Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca". *Cuadernos de Filología, Literaturas: Análisis* 3.1-2 (1981a): 9-44.
- Oleza, Joan. "La propuesta teatral del primer Lope de Vega". *Cuadernos de Filología, Literaturas: Análisis* 3.1-2 (1981b): 153-223.
- Oleza, Joan. "El teatro clásico español: metamorfosis de la historia". *Diablo-texto* 6 (2002): 127-64.
- Pedraza, Felipe. *Lope de Vega: vida y literatura*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2008.

- Profeti, Maria Grazia. "De la tragedia a la comedia heroica y viceversa". *Theatralia* 3 (2000): 98-122.
- Profeti, Maria Grazia. "Una 'tragedia española': *El castigo sin venganza*". *Travaux et Documents Hispaniques / TDH*, 4, 2012, *Fatum: Destin et liberté dans le théâtre*. Publications Electroniques de l'ERAC (2012): 67-79. 14 de abril de 2013. <<http://eriac.univ-rouen.fr/una-tragedia-espanola-el-castigo-sin-venganza/>>.
- Rodríguez Baltanás, Enrique. "¿Por qué no es una tragedia la *Roma abrasada* de Lope de Vega (Sobre paraliteratura y parodia en Lope)". *Philologia hispalensis* 4.1 (1989): 191-205.
- Ruser, Wilhelm. "*Roma abrasada* – ein echtes Jugenddrama. Eine Studie zu Lope de Vega". *Revue Hispanique* 72 (1928): 325-411.
- Sánchez Escribano, Federico, y Alberto Porqueras Mayo. *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*. Madrid: Gredos, 1972.
- Tarancón y García, David. "Sobre técnica de utilización de las fuentes en la *Roma abrasada* de Lope". *Fénix: Revista del tricentenario de Lope de Vega, 1635-1935* (1935): 363-93.
- Vega, Garcilaso de la. *Obra poética y textos en prosa*. Ed. Bienvenido Morros. Barcelona: Crítica, 1995.
- Vega, Lope de. *Roma abrasada*. Ed. Juan Eugenio Hartzenbusch. *Comedias escogidas de fray Lope de Vega Carpio*. Vol. 4. Madrid: Atlas (BAE), 1950: 279-301.
- Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Edición políglota. Madrid: Almagro, 2009.
- Vitse, Marc. "Notas sobre la tragedia áurea". *Criticón* 23 (1983): 15-26.
- Vitse, Marc. *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1988.